

Claudia Albes (Göttingen)

Heinz J. Drügh: Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen¹

Die Karriere der Allegorie als literarischer Ausdrucksform ist von der Antike bis heute bemerkenswert diskontinuierlich verlaufen. Von Quintilian der Rhetorik zugeschlagen, avanciert die Allegorie im Gefolge von Augustins Überlegungen zur Biblexegese im Mittelalter und im Barock zur zentralen Trope eines göttlich verbürgten ‚mundus symbolicus‘, um vom Beginn des 19. Jahrhunderts an mit Goethes einflußreichem Verdikt für lange Zeit im Schatten des Symbols zu verschwinden. Letzteres wird von Goethe bekanntlich deshalb zur poetischen Ausdrucksform *par excellence* erklärt, weil es im (sprachlichen) Besonderen angeblich das (nicht-sprachliche) Allgemeine aufscheinen lassen kann, wohingegen die Allegorie, so Goethe, zum Allgemeinen stets nur das Besondere sucht, und zwar in einem stereotypen, weil an die kulturelle Überlieferung gebundenen Verfahren. Die Frühromantiker setzen sich theoretisch und poetisch zwar intensiv mit der Allegorie auseinander, ohne sie allerdings deutlich vom Symbol abzugrenzen, weshalb die Allegorie erst im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, näm-

lich mit Benjamins kritischer Relektüre barocker Texte, als eigenständige Struktur des Verweisens wiederentdeckt wird. Inzwischen ist die Allegorie sogar zur postmodernen ‚master trope‘ aufgerückt, zweifellos deshalb, weil sie durch ihre Bindung an sprachliche Konventionen jenem zeitgenössischen Paradigma entspricht, das die Welt als zeichengesteuert oder, anders formuliert, als Schrift/Lektüre begreift.

Daß die Allegorie als Bestandteil einer Regelkunst übertragene Bedeutungen mit einem Ensemble von stereotyp verwendeten Sprachzeichen verknüpft, ist – grob formuliert – der gemeinsame Nenner der traditionellen Allegorie-Definition, die Heinz J. Drügh mit seiner Frankfurter Dissertation zu widerlegen versucht. Er tut dies, indem er sich zum einen mit den wichtigsten theoretischen Bestimmungen der Allegorie auseinandersetzt und zum anderen drei zentrale Ausformungen des Allegorischen, im Barock bei Grimmelshausen, in der Frühromantik bei Novalis und in der Moderne bei Benjamin, untersucht. Drüghs Buch stellt insofern einen wichtigen Beitrag zur gegenwärtigen literaturtheoretischen

¹ Freiburg: Rombach 2000 (Reihe Litterae, Bd. 77).

Allegorie-Diskussion dar,² als es eine historische Rekonstruktion des Allegorischen leistet und, ineins damit, kanonische allegorische Texte vor dem Hintergrund des wiederbelebten Allegoriebegriffs neu liest und deutet.

Drügh zufolge fixiert die Allegorie sprachlichen Sinn nicht, sondern kennzeichnet umgekehrt die in ihr vollzogene Synthesis von sprachlichen Zeichen und Bedeutung als „ein prekäres, weil niemals zum Stillstand kommendes Unternehmen.“ (8) Mit dieser These intendiert der Verfasser freilich keine „trivial-postmoderne“ Neuauflage des Allegoriebegriffs, derzufolge die Allegorie nurmehr die bloße Zersetzung von Sinn anzeigt; er betont vielmehr, daß sich der sinnkritische Gehalt der Allegorie nur dann angemessen analysieren läßt, „wenn man deren Anspruch, Sinn zu erzeugen, nicht vernachlässigt“. (29) Modellhaft vorgebildet sieht der Verfasser diesen für die Systematik seiner Arbeit zentralen Gedanken bei Walter Benjamin.

In der Einleitung seines Buchs befaßt sich Drügh mit den drei historischen „Karrierestufen der Allegorie“: dem rhetorischen, dem hermeneutischen und dem dekonstruktiven Allegoriebegriff. (8) Über bisherige Darstellungen der Thematik geht er insofern hinaus, als er einen deziert am Dekonstruktivismus geschulten Blick auf die frühen Allegoriedefinitionen wirft und dabei zu zeigen vermag, daß diese Definitio-

nen „jenseits ihrer offiziellen Programmatik“ bereits „jene sprachtheoretische Reflexion [implizieren], die der dekonstruktive Allegoriebegriff dann nachdrücklich hervorhebt.“ (17) So soll die Allegorie laut Quintilians rhetorischer Bestimmung im Grundlagentext *Institutio Oratoria* in ihrer Eigenschaft als „fortgesetzte Metapher“ die Aufmerksamkeit der Rezipienten für den Vortrag steigern, neigt aber zur Überfrachtung und läßt sich infolgedessen häufig nicht mehr problemlos in die unmetaphorische Bedeutung zurückübersetzen. Auch für Augustin, der mit seiner Schrift *De doctrina christiana* den Initialtext für den hermeneutischen Allegoriebegriff liefert, liegt das Problem des Allegorischen in einem „strukturell begründeten Zuviel“ (11), denn der Bibeltext präsentiert zahlreiche Verstehensprobleme, die sich durch die Technik der Allegorese nicht befriedigend lösen lassen. Bereits die frühesten Texte zur Allegorie reflektieren also ein der Sprache eigentümliches Fehlschlagen, ein „Sich-Verlaufen“ in den Zeichen, wo es darum geht, intentional zu verfahren oder Absolutes zu versinnlichen.

Der Glaube an eine zeichenhaft verfaßte Welt verbindet die dekonstruktive mit der theologisch-hermeneutischen Perspektive, doch entfällt nunmehr die Orientierung an einem letzten Sinn. Benjamin etwa, der dekonstruktive Positionen in mancherlei Hinsicht vorwegnimmt, sieht in der überzogenen Zeichenhaftigkeit

² Vgl. außerdem Peter-André Alt, *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995, und Eva Horn/Manfred Weinberg (Hg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden 1998, sowie die schon ältere, aber immer noch instruktive Einführung von Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen ⁴1997, S. 28-65.

barocker allegorischer Texte einen Hinweis auf das Fehlen von Transzendenz. Im Gegensatz zum Goetheschen Symbol, das „Überweltliches im Nu offenbart“, „impliziert die Allegorie“ für Benjamin darüber hinaus „das Verfließen von Zeit“. (19) An die zeitlichen Implikationen des Allegorischen knüpfen vor allem strukturalistische Theoretiker an. So funktioniert beispielsweise für Lacan die Sprache deshalb allegorisch, weil in ihr das Benennen des Eigentlichen notwendigerweise scheitert und zugleich — ganz im Sinn von Quintilians „fortgesetzter Metapher“ — ein metonymisches Weiterdrängen des metaphorisch verfaßten Rede evoziert. Über strukturalistische Positionen hinausgehend, integriert Paul de Man in seine Überlegungen zur Allegorie den Aspekt der Selbstreferentialität, demzufolge die Allegorie die Distanz zu den ihr vorgängigen Zeichen und die daraus resultierende Unmöglichkeit, mit ihrem eigenen Ursprung identisch zu werden, stets mitdenkt.³

Daß die allegorische Literatur „die Brüchigkeit des sprachlichen Sinnentwurfs“ freilich „längst vor de Man markiert“ (30), zeigen eindrucksvoll Drüghs Textanalysen. So präsentiert Grimmelshausen im letzten Buch des *Simplicissimus Teutsch*, der *Continuatio*, gleich mehrere allegorische Passagen, die auf den ersten Blick wie ein „abschließender, sinnfixierender Kommentar“ zum Roman erscheinen, bei genauerer Untersuchung aber ein autoreflexives

Potential entfalten, indem sie auf die Aporien der textuellen Sinnerzeugung verweisen. (27) Drügh widerlegt die These, daß der Titelheld als literarischer Typus teleologisch angelegt ist oder gar eine Entwicklung im psychologischen Sinn durchmacht. Auch die Autorschaft des Simplicius entpuppt sich als Fiktion, da der Held aus lauter literarischen Versatzstücken zusammengesetzt ist. Als ebenso prekär wie das Ich des Romanhelden erweist sich die Welt, genauer: das von Gott geschriebene Buch der Natur. So entlarvt die Baldanders-Episode die in ihrer Bedeutung vermeintlich festgelegten Dinge als frei verfügbare Requisiten einer beliebigen Sinnproduktion, die sich keineswegs aus der Imagination eines autonomen Ichs speist, sondern „aus dem Fundus der Literatur und des biblischen Schrifttums“. (87) Erst der Wesensverlust der Dinge läßt diese als Variablen eines beständigen Wechsels erscheinen, so lautet die Lehre des Baldanders, als deren Fortsetzung und Überbietung sich der Schermesser-Diskurs lesen läßt. In diesem sieht Drügh mit guten Gründen die „dichteste poetologische Reflexion des gesamten Textes“, da der Diskurs nicht einfach als subscriptio der „Roman-pictura“ fungiert, sondern als autopoetische subscriptio, die aufgrund ihrer Komplexität selbst wieder auslegungsbedürftig ist. (89)

Stellt sich bei Grimmelshausen die göttlich-verbindliche Wahrheit als sprachabhängig heraus, so ver-

³ Vgl. in diesem Zusammenhang bes. de Mans einschlägigen Aufsatz *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*, in: Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt/M. 1993, S. 83-130.

schiebt sich der Fokus des frühromantischen Umgangs mit der Allegorie auf die Variablen ‚Identität‘ und ‚Subjektivität‘. An die Stelle der Bibel als Grundlage des Weltbezugs rückt mit der Transzendentalphilosophie das reflektierte Ich. So gelangt Novalis In den *Fichte-Studien* zu der Einsicht, daß das Bewußtsein als zeichenhaft aufgefaßt werden muß und der Reflexion infolgedessen „keinerlei unreflektiertes Absolutes mehr logisch vorgeordnet“ werden kann. (137) Weil jedoch der Wunsch, aus den Zeichen hinauszugelangen und sich einem Absoluten anzunähern, gleichwohl präsent bleibt, wird die Allegorie in ihrer Ambivalenz zwischen „metaphorischem Versöhnungsanspruch“ und „metonymisch vorantreibender, unhintergebar Zeichenhaftigkeit“ zum „geeigneten systematischen Verankerungszentrum“ für Hardenbergs Denken. (155f.) Während der *Monolog* vorführt, daß allegorisches Sprechen eine „beständige Sinnerzeugung“ inszeniert, „die im Weitersprechen wieder außer Kraft gesetzt wird“ (179), rückt im *Heinrich von Ofterdingen*, der Drügh zufolge die „systematische Allegoriereflexion seines Autors romanhaft in Szene setzt“ (182), das künstlerische Selbstverständnis des Helden auf die Position des zu bezeichnenden Absoluten. Daß dieses Absolute nicht zu erreichen ist, zeigt freilich bereits Heinrichs Initialtraum, der weder „original“ noch „genialisch“ ist, sondern aus einem „Gewirr von medialen Inspirationsquellen“ besteht. (209) Besonders deutlich führt nochmals das fünfte Romankapitel, das sich in Gestalt der Erzählungen und Dialoge über den Bergbau der allegorischen

Grundfrage nach dem Ursprung widmet, vor, daß Heinrichs Selbstreflexion nicht bei sich selbst ankommt, auch und schon gar nicht in jener Passage, in der Heinrich sein eigenes Lebensbuch liest. Klingsohrs Märchen schließlich interpretiert Drügh in einer minutiösen Analyse der Erzählstruktur als eine Allegorie, die — ebenso wie die allegorischen Passagen im *Simplicissimus* — nicht einer Zentrierung des Sinns dient, sondern sich selbst „als Trope metafigurativ in Szene setzt“. (246)

Benjamin funktionalisiert, Drüghs Ausführungen zufolge, den Allegoriebegriff für die Lösung seiner um die Frage der Darstellbarkeit des ontologisch Letzten kreisenden sprachphilosophischen Überlegungen. Daß die menschliche Sprache im theologischen Sinn ‚gefallen‘ ist und daher nicht mehr an die göttliche Sphäre herankommt, zeigt Benjamin in seinem frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* profiliert er dann den allegorischen Zeichenbegriff als reflektierte Umsetzung der Erkenntnis, daß die menschliche Sprache „ungeachtet aller Wünsche nach metaphysischer Begründung den Status der Immanenz nicht überwinden kann“. (322) Ineins damit entwickelt er den Gedanken eines Textverfahrens, das zwar „die Möglichkeit einer bruchlosen zeichenhaften Repräsentation aufgibt“, aber gerade „im Rahmen dieses eingeräumten Scheiterns das Dargestellte doch noch zu retten vorgibt.“ (ebd.) Der Begriff der Rettung bezeichnet demnach das „Paradigma einer Sprache“, die „den substantiellen Verlust des Dargestellten mit seiner medialen Aufbewah-

„Kommunikation zusammenfassen“ (304) Konsequenterweise wählt Benjamin für die Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* das allegorische Darstellungsverfahren, denn die einzig mögliche Rettung der verlorenen Kindheit besteht in einer Sprache, die den zeichenhaft eingestandenen Verlust und den Wunsch nach Wiederherstellung des Verlorenen gemeinsam vergegenwärtigt.

Drüghs Schlußkapitel liefert kein gewöhnliches Fazit, sondern versucht anzudeuten, inwieweit „die Systematik der Allegorie auch Perspektiven auf Untersuchungsgegenstände liefern kann, die nur in einem weiten Sinne allegorisch zu nennen sind oder sich selbst sogar als ausgesprochen unallegorisch begreifen.“ (409) So ließe sich, Drügh zufolge, etwa für die Ästhetik zeigen, daß die angeblich „bruchlose Repräsentationsleistung des Symbols“ das „Produkt eines die wirklichen Zeichenpraktiken verschleiernenden Kunstdiskurses“ ist. (410) Daß etwa die Medien Bild und Film keine einfache Vergegenwärtigung des Dargestellten leisten, sondern lektüreartige Wahrnehmungsweisen erfordern, gehört längst zum wissenschaftlichen Konsens, wie Drügh exemplarisch u.a. an Überlegungen von Roland Barthes ausführt. Auch Historiographie und Ethnographie haben neueren Ansätzen zufolge (Drügh nennt beispielhaft Hayden White und James Clifford) allegorischen Charakter, da sie von kulturabhängigen Deutungsmustern geprägt sind. Nicht zuletzt hat das Nachdenken über die Allegorie auch ethische Implikationen. So läßt sich fragen, ob die Anders-Lesbarkeit der Welt nicht notwendigerwei-

se in einen umfassenden Relativismus mündet. Drügh bestreitet dies, indem er auf die im Umkreis des Dekonstruktivismus stattfindende, differenzierte Ethik-Debatte verweist. So betont z.B. Derrida, daß gerade die Reflexion über die Sprachabhängigkeit von Sinnentwürfen die Einsicht impliziert, daß auch in der Kommunikation keine vollkommene Verständigung möglich ist und daher „die Andersheit“ des Gegenübers stets „virulent“ bleibt. (428)

Drüghs Buch ist in mehr als einer Hinsicht lesenswert. Es bietet nicht nur eine instruktive Analyse kanonischer Texte über die Allegorie (die sich ihrer Klarheit wegen durchaus auch als Einführung eignet), sondern besticht darüber hinaus durch brillante Analysen der Primärtexte. Der Verfasser liest diese Texte mit einem am Dekonstruktivismus geschulten Blick, und das heißt, nicht primär ‚sinnzentrierend‘, sondern an den Aporien der vorgefundenen Sinnentwürfe orientiert. Den anspruchsvollen, z.T. labyrinthisch strukturierten Texten folgt Drügh bis in ihre feinsten Verästelungen hinein und macht die dabei aufgespürten Brüche und Unstimmigkeiten für die Analyse fruchtbar, in die er im übrigen auch die faszinierend vielfältige ikonographische und literarische Tradition der untersuchten Texte einbezieht. Äußerst geglückt ist nicht zuletzt Drüghs Bemühung, poetische Texte vor dem Hintergrund der theoretischen Überlegungen ihrer Autoren zu lesen und dabei zu zeigen, daß die Literatur keineswegs die in der Theorie aufgefundenen Widersprüche harmonisiert, sondern poetisch durchspielt und weiterdenkt und sich insofern, wie der Verfasser

im Schlußkapitel nochmals betont, als jenes Medium erweist, das die Reflexivität der Zeichen unabhängig

von der gerade herrschenden ästhetischen Ideologie am zuverlässigsten aufbewahrt.